Rok III. Warszawa, 15 czerwca 1910 r. № 12.

# Przegląd Muzyczny



DWUTYGODNIK

POŚWIĘCONY MUZYCE

WYCHODZI

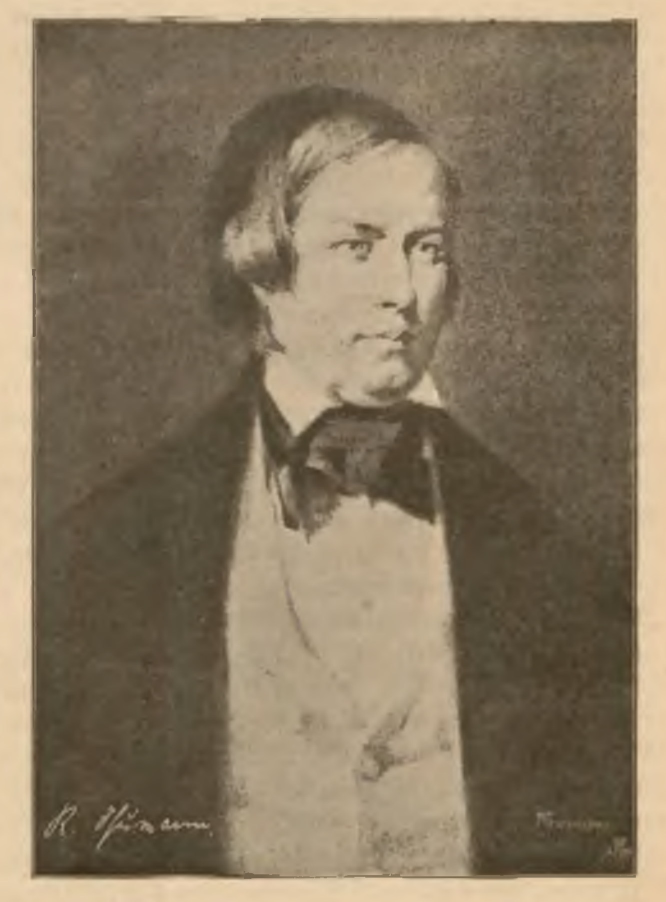
1-go i 15-go każdego miesiąca.

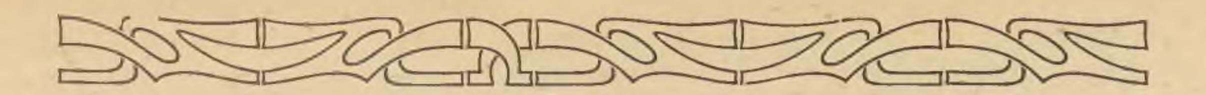


## Robert Schumann.

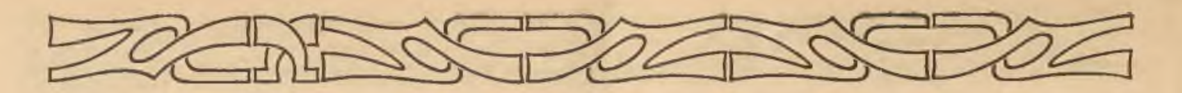
(1810 — 1910).

Jedna z najbardziej poetycznych natur w historji muzyki, przedstawiciel wyższego rozkwitu romantyzmu w sztuce tonów, Robert Schumann, mimo wcześnie objawiające się zdolności do muzyki, pierwotnie miał zamiar zostać prawnikiem, był nawet 3 lata słuchaczem uniwersytetu w Lipsku, rychło jednak rzucił ślęczenie nad pandektami i w 20 r. życia oddał się specjalnie muzyce. Marzeniem jego było zostać doskonałym pjanistą; nierozsądne jednak eksperymenty, które miały mu ułatwić zdobycie techniki, nadwerężyły palec u prawej ręki (na pętlicy, zawieszonej u sufitu, trzymał trzeci palec, grając pozostałymi czterema) i zmusiły go do zaniechania karjery wirtuozowskiej; smutne to wydarzenie miało dla sztuki tę dobrą stronę, że odtąd Schumann oddał się wyłącznie kompozycji. Śmiały duch poetycki Schumanna i wrodzona indywidualność dodawają mu bodźca do rzucenia rękawicy rutynie, przestarzałym formom i schematom, tamującym rozwój w sztuce. Dla skuteczniejszego przeprowadzenia swych idei zakłada wraz z Knorrem, Ludwikiem Shunke i Fr. Wieckiem czasopismo „Neue Zeitschrift für Musik“. Organ „postępowy“ po-





stawił sobie obok tego za zadanie wyplenić ród filistrów w muzyce, którzy działami o wodnistej treści pragnęli ugruntować sobie sławę za życia. Pociski wymierzone były w stronę wielu ówczesnych operowych twórców włoskich oraz niemieckich i francuskich kompozytorów fortepjanowych (Czerny, Herz, Hünten i in.). Indywidualność Schumanna, doskonale zarysowawszy się już w pierwszych utworach fortepjanowych, utrwaliła się jeszcze bardziej dzięki celowej tendencji. W redagowanym przez się czasopiśmie zamieścił Schumann szereg cennych artykułów, a w jednym z pierwszych zwraca uwagę świata muzycznego na gienjalność Chopina, w czas pewien potem zwiastuje „wschodzącą gwiazdę“—Brahmsa. Rozprawy krytyczne Schumanna dzięki specjalnemu stylowi wywierały pożądany skutek. Na twórczość Schumanna duży wpływ miała miłość do Klary Wieck. Miłość ta, uwieńczona małżeństwem, roztoczyła przed Schumannem krainę pieśni. W krótkich odstępach czasu powstaje kilka zeszytów pieśni, zawierających najpiękniejsze perły liryki muzycznej. Przechodząc stopniowo do coraz większych form muzycznych, w 31 r. życia pisze Schumann pierwszą symfonję, nieco później kwintet, kwartet i najlepsze dzieło chóralne „Raj i Peri“. Nową erą w życiu Schumanna było założenie przez Mendelssohna konserwatorjum w Lipsku. W nowo powstałej uczelni Schumann zajął stanowisko profesora klasy czytania partytur. Przyjaźń z Mendelssohnem łączyła Schumanna od dość dawna, a gorącą sympatję, jaką miał Schumann dla twórcy „Eljasza“ i „Pawła“, podkreślał często w artykułach i listach. Mendelssohn, zdaje się jednak, nie hołdował schumannowskiemu kierunkowi w sztuce, przynajmniej nie wyraża się o nim pochlebnie w swych listach. Na stanowisku profesora przetrwał Sch. zaledwie rok jeden; powody do porzucenia uczelni leżały prawdopodobnie nie po stronie Schumanna, zmuszonego do wyszukiwania środków do życia udzielaniem lekcji (w Dreznie) i komponowaniem, czy też jako kierownik najwpierw Liedertafel'u w stolicy Saksonji, a następnie jako kapelmistrz w Düsseldorfie. Trapiący Schumanna od 23 r. życia rozstrój umysłowy, w 8 lat później przybiera poważniejsze rozmiary. W pierwszych stadjach rozwoju tej choroby Schumann żył w ciągłej obawie o swoje życie, nie mógł także słuchać muzyki w prędkim tempie, (stąd też wszystkie późniejsze jego własne dzieła mają nieprawidłowe oznaczenie metronomu). Utrata zmysłów postępowała dość szybko i doprowadza Sch. do zupełnego rozstroju psychicznego, a po usiłowaniu odebrania sobie życia w nurtach Renu dokonywa żywota w zakładzie dla obłąkanych. Mniejsze utwory Schumanna mogą dostarczyć przykładu wzorowego opracowania faktury w najdrobniejszych detalach. W stylu fortepjanowym doprowadził do doskonałości nowy rodzaj literatury: minjaturowe utwory charakterystyczne. Styl ten spotykamy już u Schuberta i Mendelssohna, nie wyraża się jednak u tych mistrzów tak dokładnie. W tej dziedzinie można przyznać Schumannowi zainicjowanie odrębnej szkoły. Fakturę Schumanna cechuje wyjątkowa obfitość niuansów; myśli po większej części są bardzo skoncentrowane i nienadają się do szerszego przeprowadzenia, zato w ciasnych ramkach robią dodatnie wrażenie. Głębokość uczucia przejawia się w całej pełni w pieśniach Schumanna, i pod tym względem można go porównać z Schubertem, czasami nawet przewyższa tego ostatniego. Kompozycje większych rozmiarów nie są w stanie obalić twierdzenia, że najodpowiedniejszemi dla talentu Sch. były formy mniejsze; zwłaszcza przeróbki tematyczne w jego symfonjach przemawiają na niekorzyść twórcy: brak im rozmachu i beethovenowskiego mistrzostwa w pomysłach. Za to sonata g-mol to dzieło, w którym przebija wielkość ducha Schumanna i cała pełnia namiętności. O stopniowym rozwoju talentu Schumanna nie wiele można



powiedzieć. W swoich „Papillons“ i etudach na temat kaprysów Paganiniego przedstawił się światu jako Schumann dojrzały, a przejście do form większych było nie zmianą sposobu tworzenia, lecz tylko uprawianiem nowych gałęzi kompozycji. W ostatnich dziełach Schumanna da się zauważyć zanik fantazji i upadek siły twórczej.*)

---

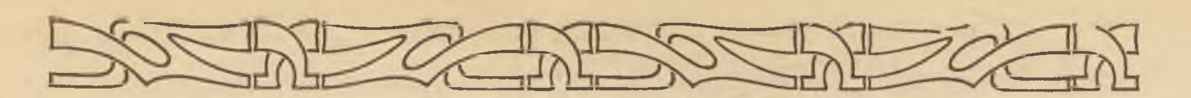
# Feliks Weingartner o symfonjach Schumanna.

Z interesującej i pełnej niezwykle trafnych spostrzeżeń rozprawy Feliksa Weingartnera p. t. „Symfonja po Beethovenie“ (Lipsk 1909), z której współpracownik nasz Dr. Ad. Chybiński zdawał sprawę w „Przeglądzie muzycznym“ (1910, zeszyt 4-ty), podajemy wyjątek w przekładzie dosłownym. To co gienjalny kapelmistrz pisze o Schumannie, należy do najtrafniejszych i najgłębszych sądów, jakie kiedykolwiek o wielkiem mistrzu wypowiedziano. Starczy ono za wielkie rozprawy naukowe. Przyszłe prace o Schumanie, nie będą gruntowne, jeśli nie uwzględnią książki Weingartnera.

* * *

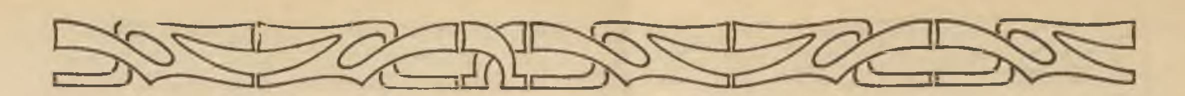
Z rówieśnikiem Mendelssohna—Robertem *Schumannem*—rozpoczyna się symbolizowanie w muzyce, które Mendelssohn tylko jakby w przewidywaniu przyszłości z lekka dotknął, nie podając się w zależność od tego kierunku. Schumann rozpada się sam na dwa symbole—„Florestana“ i „Euzebjusza“,—które odpowiadają dwom różnym stanom duszy i którym przypisuje to lub owo ze swych dzieł. W pierwszym okresie swej twórczości najwięcej daje nam odczuć swe symboliczne tendencje. Imię swej młodzieńczej miłości ujmuje w temat i pisze na tem tle warjacje; barwne obrazy karnawału dają mu inspirację do napisania utworów najlotniejszych, jakie posiadamy. Fantastyczne opowiadania Hoffmana dają mu podnietę do napisania utworów p t. Kreisleriana. Ganiony gwałtownie przez krytykę i zawodowych muzyków zakłada wraz z przyjaciółmi koło „Davidsbündlerów“ i tańczy dziarsko i z humorem na garbie „Filistrów“. Pośrednio dowiadujemy się, że słynna i znakomita sonata fis-mol zawdzięcza swe powstanie Hoffmanowi i że w swem najpiękniejszem fortepjanowem dziele, fantazji C-dur, składa hołd Beethovenowi. Podczas gdy u Mendelssohna wszystko parło na zewnątrz i on sam był w swych najmłodszych latach do tego stopnia gotów, że przynajmniej co do faktury nic nie mogło mu się nieudać, Schumann był ustawicznie zajęty wcielaniem swych inspiracji, swej duszy skłaniającej się do romantyczności i fantastyczności w coraz nowsze artystyczne formy. Zasiadał do *fortepjanu*—to był jego świat. Tam znajdował wszystko czego potrzebował. Jako poeta fortepjanu i pieśniarz, mogący wielekroć razy wytrzymać porównanie z Schubertem, tworzył dzieła najświetniejsze. Mimo to tęsknił do większych form. W jego istotę i działalność wdrążyła się jako ideał postać Mendelssohna, który we wszystkich formach obracał się z bajeczną łatwością - a to nie przyniosło Schumannowi wybawienia. W usiłowaniu dorównania w tym kierunku Mendelssohnowi i osiągnięcia tej samej gładkości i zaokrąglenia formy cierpiała jego najindywidualniejsza odrębność, a nie było mu danem osiągnięcie swego ubóstwianego wzoru. Zawsze wypływa dawny romantyk, dawny fantasta, nigdy jednak z tą potężną siłą, jak w młodości. Obcy, poniekąd narzucony mu element

*) O pracach literackich Schumanna pomówimy obszerniej w następnym zeszycie w artykule „Stosunek Schumanna do słynnych muzyków i poetów“.



odejmuje jego późniejszym dziełom tą żywiołową bezpośredniość, która nas zachwyca w pierwszych kompozycjach. Istota jego talentu, który w małych utworach wydał tak wspaniałe owoce, przekrzywia się (bez stania się bogatszą) w dziełach o większych rozmiarach, traci na bezpośredniości, staje się chudszą i szczuplejszą, ponieważ chce dać więcej, niż posiada. — Produktywność Schumanna i jej rozmaitość były w drugiem okresie mimo to zdumiewająco wielkie; nie było niemal formy, w którejby nie usiłowała wypowiedzieć się. Ponieważ prawdopodobnie z powodu swej wolnomyślności czul niechęć do komponowania oratorjów według tekstów biblijnych, przeto wybierał świeckie teksty, także wyjątki z „Fausta“ Goethego, tworząc dzieła, będące czemś pośredniem między operą i oratorjum. Pisał także koncerty, utwory kameralne wszelkiego rodzaju, operę, i—co przy takiej wszechstronności jest zrozumiałem—symfonje. Pierwsza próba udała mu się najlepiej; za taką należy uważać symfonję B-dur, jakkolwiek przedtem napisał szkic symfonji d-mol, której dopiero później nadał ostateczny wygląd. W wiosennem szczęściu jego młodego małżeństwa poczęta wczarowuje w naszą duszę ten impulsywny utwór szczęście i wiosnę. Musimy ją *kochać*, tę symfonję B-dur, jakkolwiek nie możemy nie uznać, że i w niej nie brak słabszych stron Schumanna.

W jego utworach fortepjanowych znajdują się małe, charakterystyczne dla niego i pełne wyrazu tematy, które z fantazją i polotem umie przekształcać i zużytkowywać. Ale w symfonjach nie zawsze wychodzi na swojem z tymi tematami i temacikami—mimo że pochodzą z żywej i pięknej inwencji. Jeśli dokładnie przyjrzymy się jego orkiestrowym dziełom, to spostrzeżemy, iż często zmuszonym jest ratować się *powtarzaniem* pojedyńczych taktów i grup, aby módz dalej snuć nić, ponieważ temat jest sam dla siebie za mały. Co więcej — czasem ten temat jes utworzony przez powtórzenie tej samej frazy. Z powodu tych wielu tonalnych a przez to oczywiście i rytmicznych powtórzeń stają się jego dłuższe utwory orkiestrowe nieco monotonnymi. Możnaby na to odpowiedzieć, że temat pierwszej części symfonji c-mol Beethovena jest przecież jeszcze mniejszy niż tematy Schumanna. Istotna różnica polega jednakże na tem, że u Beethovena po pierwszem pojawieniu się tego złożonego z czterech nut tematu spostrzegamy nad fermatą pierwszych skrzypiec (na G) i powtórzeniu tematu na As — F aż do myśli pobocznej (wejście waltorni w Es-dur) zupełnie wyraźnie rozwijającą się samą z siebie jednolitą melodję, której temat potrzebuje do *rytmicznego* uczłonkowania, ale nie do dalszego rozwijania, gdy tymczasem u Schumanna tylko *powtórzenia* tematów i włączanie fraz często nie należących do organicznej całości utrzymują całość w pozornym toku. Najczęściej cierpią pod tym względem pierwsze części, głównie zaś finały symfonji, które, z wyjątkiem pełnej gracji ostatniej części symfonji B-dur, są konwencjonalne i hałaśliwe. Mimowoli pytamy się, dlaczego na końcu symfonji musi być zawsze wesoło, podczas gdy u Beethovena nigdy nas nie zajmuje ta myśl, ponieważ u niego wesołość wynika z siłą psychologicznej konieczności z pokonanej poprzednio boleści, jak np. w symfonji c-mol lub w dziewiątej, albo też jest zasadniczym charakterem całego dzieła, jak w VII symfonji. Najszczęśliwszym jest Schumann najczęściej w środkowych częściach. Larghetto symfonji B-dur zawiera, jako temat główny, melodję tak bardzo szczerą i serdeczną i o tak szeroko prowadzonej linji, jak rzadko u Schumanna. W adagio espressivo symfonji C-dur jest jednem z najświetniejszych miejsc z instrumentalnych dzieł Schumanna dwa razy powtórzona, idealnie wznosząca i obniżająca się figura skrzypcowa nad tematem w instrumentach drewnianych dętych. Bardzo okazałe są pierwsze części scherza, gdy tymczasem tria są słabsze. W tych krótkich zazwyczaj utworach o charakterze pieśni daje się mniej odczuć niezręczność Schumanna w instrumentacji, niż w końcowych częściach sym-



fonji, które, jako bardziej skomplikowane, wymagają więcej instrumentacyjnej techniki, aniżeli ta, którą Sch. rozporządzał. Prawie zawsze pracuje pełnym orkiestrowym aparatem i nie stara się opracowywać głosów według charakteru pojedyńczych instrumentów. Z dziecinną niemal naiwnością sądzi, iż przez podwojenie osiągnie pełnię i siłę. Stąd brzmienie jest zbyt grube i niezręczne, barwy szare na szarych, najważniejszych głosów nie słyszy się prawie, rzeczywiste zaś forte jest równie niemożliwe jak rzeczywiste pjano — jeśli się wykonuje według jego wskazówek... Symfonje Schumanna są jakby komponowane na fortepjan i aranżowane — niestety nie dobrze—na orkiestrę. Błyski gienjalne znajdą się także w skrajnych częściach, i tak np. piękne powolne wstępy do symfonji B-dur i d-mol, pełen polotu pierwszy temat symfonji Es-dur, prosty i melodyjny śpiew przy końcu finału symfonji C-dur, którego triolowe towarzyszenie ratuje od monotonji rytmicznej poprzedni ustęp tej części. Przedewszystkiem jednak części te odznaczają się czystym temperamentem i czystem i głębokiem uczuciem, które każą nam odczuć boleśnie różnicę między intencją a wykonaniem całości. Symfonja wymaga talentu podobnego do epicznego wyposażenia poety, a przedewszystkiew objektywnej plastyki—Schumann tego właśnie nie posiadał.

Zupełnie innym niż w symfonjach jest Schumann nawet jako orkiestrowy kompozytor, gdy otrzymuje podnietę za pośrednictwem poetycznego dzieła kongienjalnego, sobie sympatycznego, jakiem jest „Manfred" Byrona. Chęć uchodzenia za klasyka nie dręczy go wcale, może *być tem, czem jest*—romantykiem fantastycznym, skłonnym do nadzmysłowo-tajemiczego pierwiastku. Z tego nastroju, pokrewnego jego naturze, udało mu się wytworzyć dzieło, które posiada najzupełniejsze prawo nazwania je klasycznem. Uwertura do „Manfreda", instrumentowana nawet o wiele szczęśliwiej niż inne dzieła, jest jedynym utworem Schumanna, który można postawić obok jego fortepjanowej muzyki. Tu rozwija Sch. siłę i wielkość i rozprowadza mimo powtarzań pojedyńczych grup taktów ową potężną i jednolitą linję, która jest cechą wzniosłych dzieł. Ta uwertura jest typem *tragicznego* jednoczęściowego utworu i, jako taka, może być porównana z „Coriolanem" Beethovena lub „Faustem" Wagnera.

---

# Z aforyzmów Schumanna.

Dlaczego sięgać po przeciętne poezje — wszak to się zawsze mści na muzyce! Nie można nic piękniejszego uczynić, jak wieńcem muzyki otoczyć głowę prawdziwego poety; ale wieńczyć nim przeciętnego wierszokletę—na cóż ten trud?

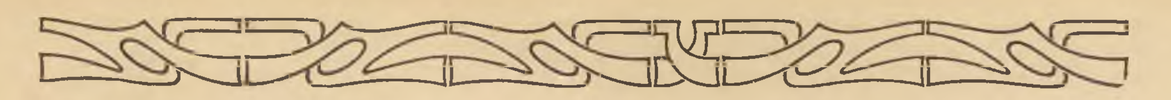
* * *

Masy pragną — masy.

* * *

Melodja jest hasłem dyletanta - zapewne, muzyka bez melodji nie jest żadną muzyką; ale zrozum, co dyletant uważa za melodję: tylko łatwą do pojęcia i rytmicznie umiejącą się podobać uważa za taką. Ale istnieją jeszcze innej kategorji melodje—i gdzie tylko otworzysz dzieła Bacha, Mozarta, Beethovena, wszędzie patrzą one na ciebie w tysiącznych odmianach; poznaj je, a sprzykrzą ci się ubogie melodje zwłaszcza z nowszych oper włoskich.

* * *



Do powierzchowności jest zawsze większa część skłonną, np. do słuchania rzeczy wirtuozowskich.

*
* *

Kochaj swój instrument, ale nie uważaj go z próżności za najwyższy i jedyny! Pomyśl tylko, że istnieją inne, równie piękne! Pomyśl także, że istnieją śpiewacy, że i w chórze i w orkiestrze osiąga swój wyraz to, co jest najwyższem w muzyce.

*
* *

W muzyce dzieje się podobnie, jak w grze w szachy: królowa (melodja) jest najwyższą potęgą, ale wynik zależy od króla (harmonja).

*
* *

Wszystkim nowym zjawiskom jest właściwym duch.

*
* *

## Schumann o recenzentach.

Muzyka zachęca słowiki do miłosnego śpiewu, mopsy do szczekania.

*
* *

*Krytyk i recenzent.* Uzbrojone oko widzi gwiazdy, nieuzbrojone zaś tylko mgliste cienie.

*
* *

Nie może się komuś nic gorszego zdarzyć, jak być pochwalonym przez szubrawca.

*
* *

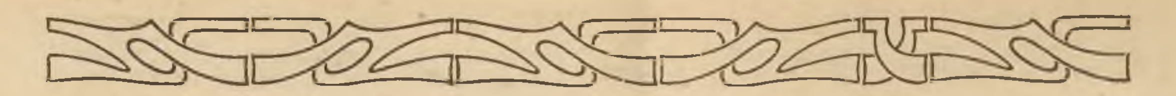
Czerwien jest barwy młodości; tylko głuszce i byki dostają napadu wściekłości i nadymają się na jej widok.

---

# Uroczystości ku czci Schumanna w Monachjum.

(20 — 23 maja).

W nowej hali muzycznej na Teresienhöhe odbyły się 2 koncerty, poświęcone Schumannowi, jako kompozytorowi orkiestrowemu. Grano pod dyr. Ferdynanda *Loewego* symfonję d-mol i B-dur, oraz „Manfreda“ (chór: *Augsburger-Oratorienverein;* soliści: panie *Cahier* i *Kämpfert*, panowie *Buysson* i *Heinemann*), nadto *Backhaus* wykonał koncert a-moll. Z wyjątkiem „Manfreda“ (w którym deklamował Ferd. *Gregori*), utworu, wymagającego wielkiego nakładu pracy i mnóstwa prób, wszystkie produkcje stały na wysokości zadania. Największy sukces święcił W. Backhaus, pjanista niepospolitej siły, inteligiencji i dojrzałości. Symfonje wykonał p. Loewe z precyzją, czasem także z zapałem. Przekonaliśmy się, że mimo słabych stron, symfonje Schumanna (przedstawiające trudności ze względu na niezręczne traktowanie instrumentacji) posiadają taką mnogość interesujących i cudownych w natchnieniu miejsc i całych ustępów, że nas są w stanie bardziej pociągnąć niż mniej głęboki Mendelssohn. W wykonaniu „Manfreda“ były niezłe momenty; jako całość, wypadło to dzieło równie niemal bez wrażenia, jak wykonanie w ostatnim sezonie pod dyrekcją Schillingsa. W uroczej sali „Künstlerteatru“ naprzeciw hali odbyły się 2 matinées. Tam czuliśmy się bardziej w nastroju, niż w wielkiej sali obcej duchowi Schumanna. *Backhaus* grał przepięknie „Phantasie-



stücke"; *kwartet Petriego* z Drezna wykonał kwartet A-dur i Es-dur (ten ostatni z Backhausem), nie bez szwungu i stylistycznego zrozumienia, ale nie tak, jak wykonuje kwartet czeski, grający coprawda rzadko Schumanna. Najpiękniejsze odegranie dzieł kameralnych Schumanna, jakie słyszałem dotąd, zawdzięczam tylko Brukselczykom. Panie Cahier i Kämpfert, oraz pan Heinemann śpiewali pieśni — pani *Cahier* niezrównanie przejmująco, bez najmniejszego zarzutu. Głos i inteligiencja walczą u niej o lepsze. Mniej zadowoliły mnie duety w wykonaniu pana Buyssona i p. Kämpfert.—Wiedeński „A capella-Chor" (pod dyr. prof. Thomasa) śpiewał najlepiej w pieśniach „Talisman" i „Am Bodensee". Dobre cieniowanie i zrównoważenie głosów jest jego zaletą.

Uroczystości były licznie lecz nierównie odwiedzane. *Dr. A. Ch.*

---

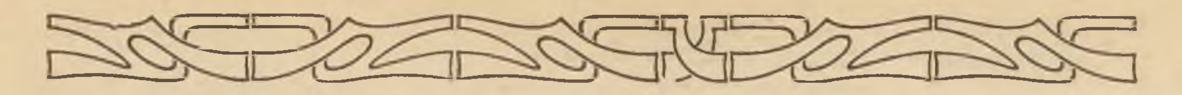
# Najnowsze dzieła o Schumannie.

***Ernest Wolff:*** Robert Schumann. Berlin — Bard, Marquardt & Co, b. r. (1906), 12°, 87 str.

Monografja p. Wolffa o Schumannie, należy do najlepszych, gdyż najsumienniej opracowanych tomików publikacji R. Straussa p. t. „Die Musik". Nie przynosi ona wprawdzie nic nowego, gdyż dokładne zbadanie twórczości Schumanna jest pod każdym względem „muzyką przyszłości", mimo że wydano dotychczas szereg sądów równie nie ulegających wątpliwości, jak i niezbyt trudnych. Ale jeśli ktoś chce treściwie i szybko zapoznać się z Schumannem, to sięgnie przedewszystkiem do książeczki p. Wolffa, który jest specjalnym badaczem epoki „Mendelssohn-Schumann" i który także uwzględnił dotychczasową literaturę o Schumannie, zresztą niewielką. Autor cytuje wiele listów Schumanna, zwłaszcza tych, w których gienjalny muzyk pisze o swych dziełach. Szkoda że nie uwzględnił p. Wolff tego, co o Schumannie pisali wielcy muzycy, np. Liszt; byłoby to bardzo interesujące i dodałoby pewnego wdzięku jego pracy Osobny rozdział o poglądach Schumanna na muzykę i muzyków przydałby się również. Chwalebną jest propaganda symfonji Schumanna jaką autor pragnie przeprowadzić; czy jednak autor ma pewną słuszność, że instrumentacja Schumanna nie jest tak słaba, jak ogólnie się sądzi?! Należałoby odpowiedzieć naprzód, dlaczego środkowe części symfonji Schumanna (i uwertura do „Manfreda") brzmią dobrze, a pierwsze i ostatnie części symfonji brzmią niedobrze. Pozatem można rozprawę p Wolffa polecić, dodając, że jest napisana językiem łatwym i prostym. *Dr. A. Ch.*

***Louis Schneider et Marcel Mareschal:*** Schumann, sa vie et ses oeuvres d'apres sa correspondance et les documents les plus récents. Paris, Bibliotheque—Charpentier, 1905, 8°, VIII + 415.

Ta pozornie obszerna książka jest pisana dość barwnie; cytaty z listów i krytyk Schumanna urozmaicają treść i przyczyniają się po części do zrozumienia Schumanna, jako człowieka. Pomimo całego esprit'u wydaje nam się bardzo powierzchowną i zupełnie mylną metoda objaśniania dzieł Schumanna przy pomocy „programów". Robi to wrażenie czegoś dyletanckiego. Literaturą nie objaśnił jeszcze nikt muzyki. To, co najlepszego książka zawiera, nie pochodzi od autorów. Monografje prof. d-ra St. Aberta i E. Wolffa są mimo szczupłości bardziej treściwe. Dodać musimy, że niesmaczne rezonowanie i prawdziwie gallijskie „voila" nie przyczyniają się żadną miarą do wtajemniczenia czytelnika w świat Schumanna, który,



jako nadzmysłowy marzyciel i fantasta, mniej odpowiada Francuzom niż rodakom Chopina. *Dr. A. Ch.*

***Der junge Schumann:*** Dichtungen und Briefe, herausgegeben von Alfred Schumann. Lipsk 1910, Insel-Verlag. 8⁰, XVI + 289.

Piękna ta książka, której zewnętrzny wygląd w biedermajerowskim stylu przenosi nas w poetyczne czasy romantyzmu, obejmuje szereg listów, aforyzmów i krytyk Schumanna—i to najbardziej interesujących. Po przeczytaniu odkłada się ją z uczuciem, jakiego doznaje się chyba po przeczytaniu Eichendorffa, Brentana, Mickiewicza—odkłada się ją, i napowrót wraca do niej. P. Alfred Schumann poprzedził ją wstępem, równie interesującym jak i sympatycznym, a zwięzłym przytem. Całość zespoliła się jakby w syntezę Schumanna poety. *Dr. A. Ch.*

---

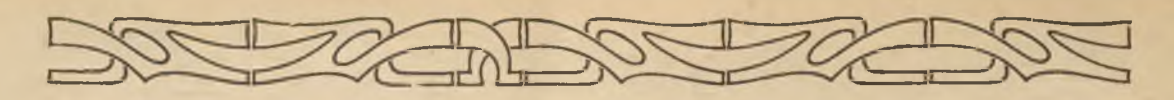
Dr. ADOLF CHYBIŃSKI.

# Ze studjów nad polską muzyką wokalną wielogłosową w XVI stuleciu.

*(Ciąg dalszy).*

Młodszym od Wacława z Szamotuł i rówieśnikiem Marcina ze Lwowa i prawdopodobnie Marcina Paligonjusza był Tomasz Szadek, a właściwie *Tomasz z Szadka*, gdyż podpisano go w jednym z rękopisów muzycznych wawelskich z XVI stulecia: „Thomas a Szadek“ (głos dyskantowy, fol. 147 v). Zwyczajem jednak ówczesnym zwano go poprostu „Szadek“ (por. „Elenchus“, fol. 84 r—87 r). Ponieważ w wspomnianym rękopisie figuruje między r. 1578—80 jako „Vicarius Castri“, przeto należy przyjąć, że urodził się około r. 1550, a raczej między r. 1540 i 1550 w Szadku (jak samo nazwisko wskazuje). Na podstawie rachunków dworu król. objaśnia p. A. Poliński, że „miał głos tak piękny, że go dyrektor kapeli królewskiej, Jerzy Jasińczyk, natychmiast po wstępnej próbie w dniu 25 czerwca 1569 r. przyjął w poczet śpiewaków kapeli i, jako pragnącego poświęcić się stanowi duchownemu, umieścił przy dworze na prawach kapelanów królewskich“ („Dzieje muzyki polskiej“ str. 82). Czy to „umieszczenie na prawach kapelanów” było dopuszczalnem i czy rzeczywiście to nastąpiło, na to nie posiadam osobiście żadnych dowodów, nie wiem również, czy twierdzenie autora jest oparte na niezbitych dowodach, czy też jest jego wyłączną literacką własnością. Uderza nas bądźcobądź fakt, że Szadek nim poświęcił się stanowi kapłańskiemu, już posiadał „prawa kapelanów królewskich“. W r. 1574 „nazwisko Szadka ginie w rachunkach dworu królewskiego“ (Poliński, l. c.). To już nie ulega wątpliwości, na dowód czego niechaj nam posłuży wspomniany „Elenchus“, fol. 79 r (data: 1572) czytamy „(Item) Thomae Clerico S. M. R. Nobiscum cantanti pro tribus quartualibus dedi pro Consolatione flor. duodecem“. Już w r. 1575, w którym ks. Stanisław Zając (zwany też w rachunkach rorantystów Zaiączkiem, np. Elenchus fol. 79 r, 81 r, 83 r i t. d.) został przełożonym kapeli rorantystów, należał Szadek do prebendaryuszów-rorantystów (Elenchus 76 r) i był nim jeszcze w r. 1578 (El., fol. 87 r), gdyż już w r. 1579 brak jego nazwiska w Elenchu. Przypuścić musimy, że rok ten nie jest datą jego śmierci, gdyż rękopis wawelski z jego 3 kompozycjami nosi daty: 1578 i 1580, które nie przemawiają za tem, aby miały odnosić się tylko do lat odpisania kompozycji Szadka, co więcej—nie jest wykluczone, iż spisał je Szadek własną ręką. W innym rękopisie, którego okładka zawiera wyciśniętą datę 1576, zawierającym jego kompozycję czytamy: „Thomae Schadek Poenitenciarij Eccle(siae) Cathedr. et Vicarij, artium lib. Bacc.“ (discantus, fol. 35 r). Był zatem bakałarzem nauk wyzwolonych, wikarjuszem i spowiednikiem kościoła katedralnego; przypuścić zatem możemy, że w r. 1578 wzgl. 1579 zadowolnił się obowiązkami i dochodami, jakie przynosiły mu te dwie ostatnie godności, nie zaniedbując kompozycji. A. Poliński wspomina, choć nie dość pewnie, o kolizji między wikarjatem a prebendą rorancką Szadka (l. c.). Czy jednak Szadek nie korzystał z dochodów wikarjatu po rezygnacji z prebendy ror., należałoby dopiero stwierdzić na podstawie dokumentów; rorantyści również są nazywani wikarjuszami katedralnymi.

Z kompozycji Tomasza Szadka posiada archiwum kapitulne krakowskie trzy następujące:



1) Officium Dies est laetitiae Thomae Szadek 1578 (taki tytuł jest w głosie w dyskancie fol. 140 v; w głosie basowym fol. 132 v: Auctore Thoma Szadek ejusdem Capellae Pb(=praebendario)".

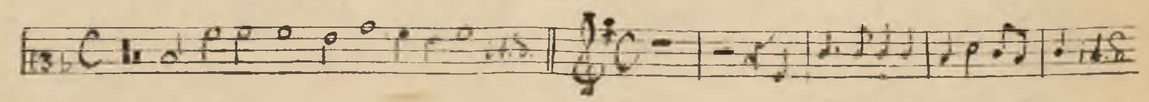
2) Officium in melodiam motetae Pisneme, Thomas a Szadek Vic(arius) Castri fecit. (Taki tytuł w dyskancie fol. 147 v; w alcie fol. 149 r podobny; w basie fol. 139 v dodany rok 1580).

3) Annunciationis B(eatae). M(ariae). Introitus Thomae Schadek Poenitenciarij Eccle(siae) Cathedral. et Viccarij, artium lib. Bacc (w głosie dyskantowym, fol. 53 r).

Pierwsza i druga kompozycja znajduje się obecnie w posiadaniu c. k. Grona konserwatorów krakowskich, którzy je wykupili od p. R. Bertlinga, antykwarjusza drezdeńskiego, jako należące do zbiorów muzycznych na Wawelu, później zaś usunięte zapewne przez jakiegoś wielbiciela dawnej muzyki ojczystej. Niestety powróciły te kompozycje do Krakowa zdekompletowane, gdyż bez głosu tenorowego. „Officium" Szadka z r. 1580 wydał ks. dr. Józef Surzyński w „Monumenta musices sacrae in Polonia" (zeszyt I, Poznań 1885). W przedmowie wymienia ks. Surzyński obydwie msze Szadka. A. Poliński twierdzi (l. c.), jakoby istniała jeszcze trzecia msza Szadka, nosząca tytuł „Salve Sancta Parens". W istocie w rękopisie następują dwie krótkie kompozycje pod tymże tytułem po wymienionych dwuch poprzednich, lecz niema ani na jednej karcie dowodu, że twórcą ich jest Szadek (por. głos dysk. fol. 155 v i 157 v; głos altowy fol. 157 r 160 r; głos basowy fol. 146 v — 148 v). Ponieważ w tym manuskrypcie znajdują się także utwory Sebastjana z Felsztyna, Krzysztofa Borka, Marcina Paligonjusza oraz niepodpisane nazwiskiem, przeto nie można twierdzić, że kompozycja zatytułowana „Salve Sancta Parens", nie pochodzi od nikogo innego, jak tylko od Tomasza Szadka.—Trzeciej wymienionej przeze mnie kompozycji krakowskiego kompozytora nie znano dotychczas. Znalazłem ją w jednym z wawelskich muzycznych rękopisów, niestety niekompletnym: brak bowiem głosu altowego i basowego. Okładka (ozdobna) ma wyciśniętą datę „1576"; jest to data oprawy pewnej ilości (90) kart, na których spisywano później kompozycje, i to nawet w XVII stuleciu (w r. 1660 i później; są tam utwory Seb. z Felsztyna, Fabriciusa, V(alentina) G(avary), zwanego też Gutkiem, Annibala Orgasa, Jana Piotra Biandry — wszystkie 4-głosowe)

Wobec tak niedogodnych dla badacza warunków, jakimi są torsa kompozycji Szadka, możemy się zająć tylko mszą „in melodiam motetae Pisneme". O tym utworze pisali dotychczas: ks. dr. J. Surzyński, p. A. Poliński, prof. dr. H. Ellis Wooldridge, autor i p. dr. Z. Jachimecki. Zdania ich są dość różne, choć nie pozbawione pewnej wspólności spostrzeżeń. Zastanowimy się nad niemi poniżej. Wspólnością ich stałą była niemożność odgadnięcia „zagadkowego" lub zgoła „niezrozumiałego" (jak piszą ks. Surzyński i p. Poliński) tytułu „Pisneme". Przypuszczałem, że należy ten wyraz rozdzielić na „Pisne" (wzgl. piesne) i „me" („pieśni me" w języku czeskim) i ten podział przeprowadziłem w pracy „Stosunek muzyki polskiej i t. d." (str. 41), co powtórzył p. dr. Jachimecki w wymienionym poniżej streszczeniu (str. 8). Przypuszczenie moje okazało się błędnem, gdyż pochodzenie tematu i nazwy „pisneme" jest francuskie. Naprowadził mnie na to rękopis Ms. mus. 42 kr. bibljoteki nadwornej i państwowej w Monachjum, zawierający mszę francuskiego kompozytora Tomasza *Crecquillona* († po r. 1557) zwaną „Messe Pis ne me peult venir", wydaną przez Tylmana Susato (Antwerpia) wraz z innemi 5 mszami Crecquillona i innych w r. 1546. Początek głosu kontratenorowego mszy Crecquillona jest w następstwie tonów całkowicie identyczny z początkiem głosu tenorowego mszy Szadka i brzmi:

Crecquillon: Szadek: („Monumenta" I, str. 1).



Z tego wynika również, że błędnem jest zdanie p. A. Polińskiego („Dzieje muzyki p.", l. c.), jakoby Szadek „po staremu (?!) tylko w tenorze uwydatnił go [t. j. temat] w całości". Temat ten nie pojawia się w tenorze wogóle *ani razu*; to zaś, że następstwo tonów w odpowiedziach głosu tenorowego rozpoczyna się od kwinty, nie dowodzi niczego, gdyż—jak wiadomo — kontrapunkciści XVI i XVII stulecia używali tego rodzaju tematów jako bardzo dogodnych do kanonicznych imitacji. Natomiast znajdziemy



go w mszy Szadka w głosie dyskantowym na początku „Kyrie“, „Credo“ i „Agnus“ (I) bez zmiany, zaś z mniejszą lub większą zmianą w „Gloria“ i „Sanctus“. — Czy msza Crecquillona dostarczyła Szadkowi tematu, tego na pewno nie można twierdzić, jakkolwiek nie możemy wiązać się nazwą „motet“, gdyż msza w XVI wieku nie jest niczem innem, jak tylko szeregiem motetów z tekstem liturgicznym. Jednakże nazwę mszy Crecquillona neleży wyprowadzić z tekstu jakiejś pieśni francuskiej (prawdopodobnie ludowej), podobnie jak rzecz się ma z mszami licznych kompozytorów, zwanemi: „Missa l'omme arme'e“. Być może, iż w jakimś motecie użył pewien kompozytor tego samego tematu; dziwną jednak może się wydać nazwa użyta przez Szadka, wiadomo bowiem również, że nazwy takie i t. p. stosowano do mszy, lecz nigdy do motetów. Mimo poszukiwań w bibljografjach i katalogach nie znalazłem żadnego motetu „Puis ne me peu(lt)” [1]). „Officium in melodiam motetae Pis ne me” nosi datę r. 1580; prawdopodobnie w tym lub poprzednim roku powstała ta msza, nie posiadająca tej wartości, jaką chcą jej przyznać dawniejsi pisarze, jednakże niezmiernie ważna z historycznego punktu widzenia. Ks. dr. J. Surzyński dopatruje się w niej „rzewnych melodji i prześlicznych zwrotów harmonicznych“ i innych „rozlicznych piękności”, określając je słowami „prześliczny”, „rzewny”, „wzruszający”, kompozytora zaś zowie „gienjalnym” (Monumenta I, str. XII). P. A. Poliński zauważył „jednostajność” w formie, modulacjach, kadencjach, jednakże i „czystość i powagę jej stylu” i zręczną choć jednostajną budowę („Dzieje muzyki polskiej”, str. 83). Zdanie swe o mszy Szadka i o dotychczasowych sądach o niej wypowiedziałem w „Stosunku muzyki polskiej do zachodniej” (str. 41—43); zdanie to w ogólnych zarysach pozostawiam niezmienione — uzupełniam je jednakże w tej pracy biorąc pod uwagę, o ile ogólny sąd prof. Wooldridge'a może mieć zastosowanie w osądzeniu twórczości Szadka, oraz wywody d-ra Z. Jachimeckiego w streszczeniu pracy „Wpływy włoskie na muzykę polską” („Sprawozdania z posiedzeń Akademji Umiejęt. w Krakowie, grudzień 1909, str. 8) [2]).

Przypuścić możemy bez popełnienia niedokładności, iż główny okres twórczości Szadka przypada mniej więcej na lata: 1570 — 1580. Kwestję wpływów zachodnich na Szadka możemy najłatwiej rozstrzygnąć, biorąc pod uwagę tych twórców mszy, którzy wówczas byli najpopularniejsi, przyczem oczywiście musimy cofnąć się nieco wstecz, gdyż wpływy z lat poprzednich nie znikają z nastaniem nowszej epoki, co już wielokrotnie sprawdziły badania historyczne. *(c. d. n.).*

---

Dr. JERZY GÖHLER.

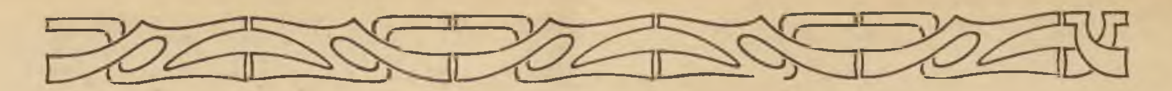
# Powrotna fala.

Nastąpiło to dosyć szybko. Jeszcze przed trzema laty prawie nie można było publicznie, otwarcie wypowiedzieć się przeciw najnowocześniejszym eksperymentom muzycznym i nie składać hołdów bez zastrzeżeń t. zw. „postępowi“, aby z góry się nie narazić na tytuł reakcjonisty i nie otoczyć się nieprzyjaciółmi, należącymi do przeważającego obozu. Zmiana jednak nastąpiła bardzo prędko. A kiedy już raz zrobił się wyłom, i partji wypowiedziano ślepe posłuszeństwo, wtedy — prędzej, aniżeli się tego spodziewano, przestało być modą owo bezgraniczne uwielbianie t. zw. „postępu“ i kult dla jego przedstawicieli. Nic chyba nie jest tak wymownem świadectwem nienaturalnie szybkiego tempa i przeżywania się w naszych czasach, jak właśnie to nagłe strącenie mód w sztuce z piedestału. Oczywista, były to tylko mody. Z podziwu wyjść nie można, porównywując artykuły pism z przed lat pięciu z dzisiejszymi.

Dążenie do postępu, które dopiero później stało się modą, jakkolwiek już za czasów Liszta nie wolne od usterek, było wtedy poważnie traktowane. Po śmierci jednak Liszta i Wagnera przybrało takie potworne rozmiary, że nawet światłe umysły straciły w tej sprawie pogląd jasny i trzeźwy. Początkowo myślano, że chodzi tu o dalsze poprowadzenie idei Wagnera i Liszta, spodziewano się assymilacji tego kierunku ze sztuką Brahmsa i Brucknera, nie chciano niczego uronić, dążono do równomiernego

[1]) Pieśń „Pis ne me“ z publikacji „Trente et huit chansons musicales“ P. Attaignanta (1529), posiada inne tematy. W r. 1555, 60, 69 i 72 różni wydawcy opublikowali pieśń Crecquillona poczynającą się od tych samych słów (por. Eitnera, Sammelwerke).

[2]) Ubocznie wspominam, że ostatnio wspomniany autor podał liczbę taktów w mszy Szadka o 30 za wiele: nie 476 lecz 446 taktów liczy ta msza



rozwoju wszystkiego. Spostrzeżono jednak naraz, że od idei Liszta i Wagnera nastąpiło takie wielkie oddalenie, jak od ideałów Brahmsa conajmniej, że nie było żadnego programu, ani nawet tej wielkiej partji, tego stronnictwa, w którego imieniu działać chciano i pracowano i że to absolutnie nie odpowiadało ani rzeczy samej, ani sztuce, a tem mniej swobodzie i równouprawnieniu w sztuce, a było jedynie modą tylko.

Poznanie tego stanu rzeczy tem bardziej przykrem było, że przez dłuższy czas wszyscy prawie muzycy sądzili o tem jednomyślnie, jakoby rzeczywiście naprzód postępowano, a dla sztuki nowa się otwierała kraina, nowe Kanaan.

Że tak nie było, że brakło wybitnej jednostki, brakło Mojżesza, któryby w kraj ów poprowadzić potrafił, a cel jakiś wielki wogóle nie istniał — o tem wiedzą dziś wszyscy, którzy się nie zobowiązali dobrowolnie ze względów przynależności do partji, albo jako jej szermierze, patrzeć na rzeczy przez szkiełka różowe... Środki, jakich używają zwolennicy już ustępującej mody, aby zaszkodzić przeciwnikom, idącym nad ich kierunkiem do celów nowych, nie miłe są wprawdzie, ale też poważnie nie szkodzą.

Ale już teraz można powiedzieć, że w przeciągu dwu do trzech lat ostatecznie zerwiemy z tą modą. Nie szukam jej u istotnych jej przedstawicieli, ale nazywam ją poprostu modą uprawiania postępu, jako sportu. Jako jej objaw charakterystyczny zauważyć należy, że nie wartość dzieł, ale ich rodzaj różny od innych i uchylenie się w jakikolwiekbądź sposób od zwykłej normy, uchodziły za rzecz miarodajną i że w pogoni za właściwościami technicznej natury zapominano często zupełnie o tem, co przedstawia właściwą artystyczną wartość dzieła. Uważano za rzecz uboczną, czy utworowi braknie racjonalnej konstrukcji stylistycznej albo smaku lub też wogóle wszelkiej wartości wewnętrznej—patrzano tylko na to, czy wykazuje coś nowego, koniecznie odmiennego a to w duchu t. zw. „postępu".

Czy to było modą specjalnie muzyczną lub też fachową, skłaniały się przecie ku temu silnie koła wykształcone, ponieważ wmawiano w nie, że chodzi tu o przyszłość sztuki, o spełnienie idei Wagnera i Liszta.

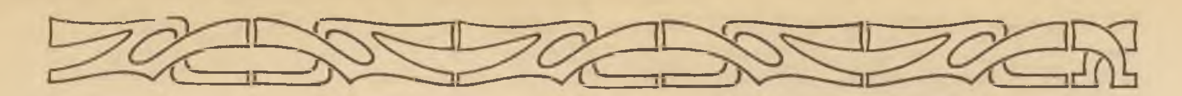
Także w kołach laików, którzy obawiali się kompromitacji, moda ta dość długo się utrzymywała, chociaż prawdziwi miłośnicy sztuki oddawna już byli z tego stanu rzeczy niezadowoleni. Gdy później muzycy otrząsnęli się z tego nieznośnego jarzma, znaleźli się przy nich i laicy. Zwrot wstecz był nadzwyczaj gwałtowny i niezawodnie będzie coraz to silniejszy.

Przeciw temu stanowi rzeczy będą gorąco zapewne protestować pisma zależne i zapamiętali szermierze. Ale to nic nie szkodzi. Trzeba przeczytać poglądy na tę sprawę i zdania miarodajnych w wyrażaniu opinji krytyków, zapytać nakładców, którzy 6—8 lat jeszcze temu oparli się o „muzykę postępową", na co teraz ich oczy są zwrócone. Należy przestudjować programy, podsłuchać zdania poważnych miłośników sztuki — nastąpił przewrót, siła jego codziennie wzrasta. Nietylko Brahms zwycięża, ale także wiele wartościowych dzieł 19-go stulecia, które, jak się zdawało, zniknęły w toni wieku, zaczyna żyć nowem życiem!

Ktokolwiek tylko bierze w życiu udział istotny, duchowy, ten czuje się szczęśliwym, jeśli widzi, że zawrócono z drogi fałszywej na jakimkolwiekbądź polu. Ale także wiadomo dobrze o tem, że rozsądny wędrowiec nie odrzuca bezkrytycznie doświadczenia, jakie zebrał, przebywając choćby chwilowo na mylnej drodze. Niema bowiem absolutnego zła, więc i ci, którzy kochają sztukę, muszą używać wszystkich środków, aby uzyskać wyniki jak najlepsze.

W latach opamiętania, odwrotu, który się zaczął obecnie, strzedz się zwłaszcza należy bezwzględnego potępiania, aby nie wejść z jednego zła w drugie. A takie niebezpieczeństwo właśnie istnieje. Przewrót łatwo okazać się może za gwałtownym. Musi on być wprawdzie silny z początku, bo takie jest prawo natury, potrzeba jednak przeciwwagi, aby uzyskać odpowiednie wyrównanie.

Należy się obawiać, że żądanie prostoty: „retournons à la nature!", które głośno w muzyce rozbrzmiewa, na długie lata wstrzymać może bieg rozwoju sztuki. Kilka lichych wytworów lat ostatnich, które stały się modnymi w salach koncertowych, każą się obawiać, że publiczność wzdragać się poczyna przed wszelkim większym wysiłkiem duchowym, że nakładcy pożądają jaknajmożliwiej ubogich w treść utworów, a zamiary koncertantów występujących w imię poważnej sztuki, która jeszcze w modę nie weszła, nie uzyskały należnego im uznania. Toby była zła strona odwrotu z owej gorączki po-



stępowej. Dlatego wszyscy, którym na tem zależy, powinni użyć odpowiednich środków, aby uniknąć tego niebezpieczeństwa. Wskutek tego i drugie niebezpieczeństwo zniknie, a mianowicie dostosuje się twórczość do warunków zewnętrznych i będzie się wyrażać zapomocą środków naturalnych i prostych. Nadzwyczajne udoskonalenie techniki i przyrodzone dane talentu muzycznego pozwolą wielu poświęcić się także i temu najnowszemu kierunkowi muzycznemu.

Tu właśnie ma krytyka wielkie zadanie do spełnienia. W dziełach prostych nieskomplikowanych o wiele jest trudniej odróżnić pierwiastek prawdziwie twórczy od zwykłej roboty rzemieślniczej, aniżeli w utworach, opierających się na strukturze bardziej złożonej. A właśnie ci nowocześni, którzy idą za prądem odwrotowym wiele tworzą w tym kierunku. Odnajdują nagle siebie, swoje serca i uczucia, na nowo zaczyna się odróżniać tonacje durowe i molowe, a nowa ta moda działa tak, jak niegdyś stara w swoich początkach. Ale patrząc i oceniając trzeźwo błędy starych, nie zapominajmy o plonach, przez nich zebranych.

Wzbogacenie techniki, rozszerzenie całego zakresu muzyki we wszystkich kierunkach, wysubtelnienie i pomnożenie środków ekspresji, wyzbycie się szablonu—wszystko to należy zachować, a nie zatracać w ogłupiającym i usypiającym pochodzie reakcji. To, co dotychczas było celem, musi być dzisiaj uważane za rzecz uboczną, za środek tylko. Zaiste nie trzeba nam czegoś takiego nowego, coby było ubogie w środki wyrazu, ograniczone, bezduszne, a tanie! Przedewszystkiem żadnej tendencji, żadnego dogmatyzowania, ani t. zw. „postępu“ lub znowu reakcji, zacofania — nie! nam potrzeba sztuki, tej sztuki, któraby czerpała życie ze siebie tylko, sztuki pielęgnowanej wprawdzie starannie, ale nie hodowanej środkami sztucznymi, jak to się działo w ostatnich latach.

Zwrot wstecz może być bardzo niebezpieczny. Oby znalazło się dość sił, któreby potrafiłyby stworzyć równowagę, oby tylko starego zła nie zamieniono na nowe! I może znowu zeszlą nam nieba jaką wybitną jednostkę, jakąś silną i bogatą indywidualność, której tak bardzo brakowało w czasach minionej mody!

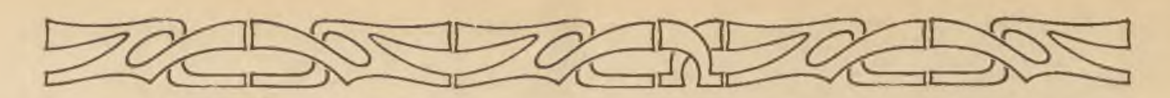
---

# Wynik konkursu gal. Towarzystwa muzycznego we Lwowie na kantatę i poemat symfoniczny.

Z wydziału gal. Towarzystwa muzycznego donoszą nam: Posiedzenie komisji konkursu ogłoszonego przez T-wo nasze odbyło się 24 lutego b. r. Jury w osobach pp: S. Bersona, Sołtysa, Henryka Jareckiego, St. Niewiadomskiego i Piotra Stermicza wydało następującą uchwałę: „Po wspólnem przejrzeniu nadesłanych utworów komisja orzekła, *co do kantaty* jednomyślnie, iż z nadesłanych trzech utworów pod godłem „Dzwon“, „Melodja“ i „Marjan Wit“, jedynie utwór pierwszy, jako odpowiadający warunkom konkursu, nadaje się do nagrody i do wykonania. Ze względu jednak, iż utwór ten nietylko pisany jest własnem a znanem pismem kompozytora, ale przysłany został początkowo jako *hors concours*, z pełnem nazwiskiem kompozytora Jana Galla, a dopiero później zostało cofnięte nazwisko a dodane godło, przeto *jury* orzec musi, że pod tym względem utwór nie odpowiada warunkom konkursu.

„Równocześnie proponuje *jury* świetnemu wydziałowi gal. Towarzystwa muzycznego zakupienie tej kantaty i wykonanie jej na uroczystościach inauguracyjnych. Z pomiędzy utworów orkiestralnych (poematów symfonicznych) jedynie poemat symf. „Grażyna“ wedle zdania zasługiwałby na jedną z nagród, gdyby nie okoliczność, iż na okładce partytury jak i na głosach orkiestralnych znajduje się nazwisko autora (zaklejone a jednak czytelne) wobec czego *utwór nie odpowiada warunkom konkursu.*

„P. Berson wniósł, ażeby orzeczenie co do kompozycji orkiestralnych uzasadnić jeszcze szczegółowiej, a mianowicie: że kompozycje pod tytułem „Natchnie-



nie“ i „Wspomnienie“ z powodu braku wszelkiej wartości artystycznej, nie mogą być brane pod rozwagę, kompozycja zaś „Narodziny Psychy“ pod godlem Marjan Wit, jakkolwiek znacznie od nich lepsza, również nie posiada wymaganego stopnia wartości artystycznej.

„Komisja zaznacza, iż na poprzedniem posiedzeniu w miejsce Jana Galla, który *złożył* mandat, kooptowała jako członka jury p. Bersona“.

Wydział gal. Towarzystwa muzycznego we Lwowie zawiadamia interesowanych o wyniku i prosi, by zechcieli bezzwłocznie na ręce p. *Dantego Baranowskiego* sekretarza komisji z ramienia wydziału (Lwów, ul. św. Piotra l. 21 p. lub redakcja „Gazety Lwowskiej“) podać swe adresy lub tych osób, które będą upoważnione do odebrania nadesłanych na konkurs partytur ew. na ręce których mają być odesłane.

---

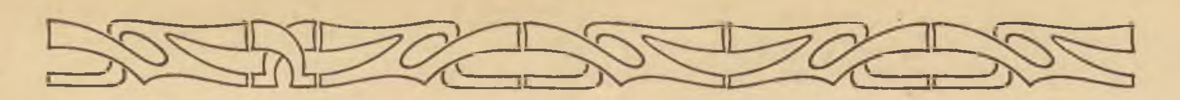
**Od Redakcji.** Uchwała komisji konkursowej tchnie nieco prywatą: jedno dzieło (kantata) nie odpowiadające warunkom konkursu wskutek ujawnienia nazwiska autora, jakkolwiek nie zostaje nagrodzone, zaleca się Towarzystwu muz. do nabycia i wykonania na koncercie inauguracyjnym, drugie wyróżnione dzieło (poemat symfoniczny) dla tych samych powodów co i kantata nagrodzone być nie może, lecz na wzór pierwszego nie zaleca się do nabycia i wykonania na pierwszym koncercie w nowym gmachu Tow. Należało więc zastosować zasadę „aut-aut“; albo zalecić do kupna oba dzieła i oba wykonać na koncercie, albo powstrzymać się zupełnie od podobnych propozycji co do kantaty. Dalej: sądom konkursowym wolno dzieło nadesłane *wyróżnić* lub nie, nie wolno jednak w rezolucjach swych zamieszczać zdań poszczególnych członków *jury* o braku wartości artystycznej tego lub innego dzieła. Dość charakterystycznym był także jeden z warunków konkursu, żądający dołączenia do partytur wyciągu fortepjanowego. Takie „ułatwienia“ przy przeglądaniu partytur świadczą na niekorzyść jury.

---

## KORESPONDENCJE.

*Wiedeń, w maju.*

Zakończenie sezonu muzycznego odznaczyło się kilkoma uroczystemi produkcjami, które nieco ożywiły zazwyczaj ospały nastrój finału sezonu koncertowego. Kilka znamiennych jubileuszów były powodem, że zamiast wypełnienia wieczorów wyłącznie produkcjami różnych szkół muzycznych lub Gesangsmeister'ów, odbyło się parę koncertów wysokiej wartości artystycznej. Na pierwszem miejscu należy postawić uroczystość jubileuszową „filharmoników“ z powodu 50-lecia istnienia tej instytucji. Pomijając część dekoracyjną (niezliczoną ilość wieczorów, adresa, medale etc.), już samo wykonanie 9 ej symfonji Beethovena pod dyr. Weingartnera, było szczytem artyzmu; jedyna w swem brzmieniu i precyzji drużyna ta przeszła tego dnia samą siebie, to też pomimo nastroju uroczystego, pomimo iż im się należały huczne oklaski, znać było w szalonym huraganie entuzjazmu, iż lwia część oklasków zerwała się jako podzięka za *ostatnie* wykonanie. Druga instytucja „Orschester-Verein“ również obchodziła 50-lecie swego istnienia koncertem ze współudziałem wiedeńskiego króla skrzypków, Arnolda Rose'go. Następnie mieliśmy wieczór Bacha, na którym górowała, zbierając największe oklaski nasza rodaczka, Wanda Landowska. Zaiste trzeba być tak niezrównaną w swoim rodzaju interpretatorką, aby porwać tłumy grą na klawicymbale. Grała sonatę ze skrzypcami (A. Rosé), koncert z orkiestrą, wreszcie parę solowych numerów z powodu entuzjastycznego przyjęcia dublując prawie cały program. Tonkünstler-Verein wystąpił z tradycyjnem wieczorem Brahmsa niegdyś bardzo energicznego członka tej instytucji. Z wykonanych utworów (sekstet, pieśni, chór, warjacje na temat Paganiniego), największe wrażenie wywarły te ostatnie, artystycznie wykonane przez Maurycego Rosenthala oraz pieśni, śpiewane przez bardzo inteligientnego śpiewaka, p. Steinera. Pozatem słyszeliśmy w całości wspaniale wykonane „Deutsches



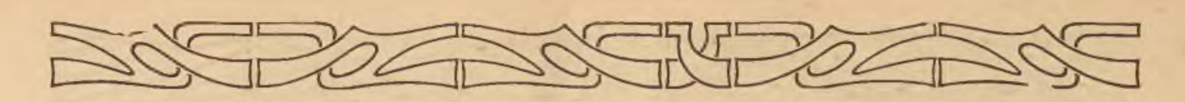
Requiem“ Brahmsa a to z powodu zgonu burmistrza, Luegera. Nawet opera, zazwyczaj ospała, jakoś się w końcu sezonu ożywiła, wystawiając w krótkich po sobie odstępach aż dwie nowe opery: „Muzykant“ Juljusza Bittnera, bohatera ubiegłego sezonu, oraz „Götz von Kerlschingen“, sędziwego Goldmarka, którego 80-tą rocznicę urodzin świętuje cała Austrja a szczególnie Węgry (ojczyzna jubilata). Wielka szkoda, że nie wystawiono w dniu jubileuszu jego najlepszej opery „Królowej Saby“, gdyż pomimo wielkiej sympatji, którą się cieszy skromny ten staruszek, nowa opera nie zdołała rozgrzać słuchaczy; jest to zlepek kilku dość sentymentalnych motywów, instrumentacja ciężka, obliczona na efekt zewnętrzny. Od czasu do czasu znać lwią pazurę, lecz dotknięta wiekiem nie imponuje wcale. Najsłabszą jest uwertura, w której, jak i w całym pierwszym akcie, znać wymęczoną robotę rozsentymentalizowanego starca; w drugim akcie odczuwamy chwile szczerego natchnienia, przeplatanego jak i w akcie trzecim małomówiącymi motywami. Weingartner, który jest wielkim zwolennikiem muzy Goldmarka, zrobił wszystko co mógł, aby dzieło pokazać w należytym blasku, udało mu się to częściowo, gdyż nie można stworzyć z drugorzędnej opery arcydzieła. *Juljusz Wolfson.*

---

*Medjolan, w czerwcu.*

Tutejszy sezon muzyczny pod koniec tegorocznego swego żywota, ożywił się znacznie, gdyż w ostatnich miesiącach i na polu opery i w sali koncertowej dostarczył wrażeń obfitych i zajmujących.

Teatr „La Scala“, zanim zamknął swe podwoje, zaprezentował nam dwie nowości operowe. Pierwszą z nich była „Rhea“, do słów francuskiego librecisty Milleta, muzykę napisał Spiro Samara, autor kilku oper wystawianych z powodzeniem w teatrach włoskich. Samara studja muzyczne odbywał w Paryżu, to też znać na nim wpływ muzyki francuskiej przedewszystkiem, jakkolwiek wogóle odrębnej fizjognomji indywidualnej, opera jego nie posiada. Posługuje on się łatwą, częstokroć piękną melodją, którą ożywia akompanjamentem bogatym w pomysłowe i efektowne zwroty harmoniczne. Instrumentacja jest subtelna, pełna elegancji i finezji. Widać w niej wielką drobiazgowość i zamiłowanie w opracowaniu szczegółów, wielokrotnie też autor ujawnia doskonałą znajomość arkanów nowoczesnej techniki kompozytorskiej. Pod tym względem partytura jego obfituje w wiele momentów pierwszorzędnej wartości, ale jego predylekcja do nastrojów tkliwych, pełnych sentymentalnej słodyczy, nadaje operze piętno zbyt jednostronne, za mało jest w niej werwy i spontaniczności, tymbardziej, że akcja wymaga wielkiego rozmachu dramatycznego, co wobec słabego libretta szczególnie należało uwydatnić. Z tem wszystkiem jednak opera Samary podobała się i odniosła sukces dodatni, który byłby niezawodnie większy, gdyby obsada ról była właściwsza (operę tę mieliśmy sposobność słyszeć w Florencji w obsadzie wyjątkowo świetnej: Garbin, Benedetti i in.). Główną rolę odtworzyła Rina Giachetti, śpiewaczka obdarzona pięknym miękkim głosem, ale o charakterze więcej lirycznym, wskutek czego pojemność jej organu nie wystarczała do należytego uplastycznienia licznych momentów dramatycznych tej partji. Inne partje wykonali tenor Krismer, baryton Viglione-Borghese (ładny, dźwięczny głos szczególnie w wysokich tonach) Brola i bas Brondi. Drugą nowością, a jednocześnie ostatnią operą sezonu, była „Małgorzata“ młodego kompozytora niemieckiego Alfreda Brüggemana. Jest to część druga z zapowiedzianej trylogji (pierwsza ma być poświęcona Faustowi, trzecia Mefistofelesowi). Zdaje mi się, że jest to pierwsza opera tego kompozytora i jako owoc pierwszych lotów młodzieńczych, zapowiada talent wybitny, od którego w przyszłości można się spodziewać wiele. Porwanie się jednak na ilustrację muzyczną nieśmiertelnego dramatu goethowskiego, wobec epokowych arcydzieł jakie stworzyła sławna trójca Gounod, Boito, a przedewszystkiem Berlioz, jakkolwiek dowodzi wielkiej wiary we własne siły ze strony autora, to jednak przy środkach twórczych, jakiemi on dziś rozporządza, jest nietylko przedwczesne ale i dla powodzenia opery szkodliwe. Buggeman wykształcenie muzyczne odebrał w Niemczech, i widać, że studja odbył poważne Poznać to po jego technice, która nosi na sobie niezaprzeczone piętno wysokiej kultury mistrzów niemieckich. Długoletni pobyt we Włoszech nie pozostał również bez wpływu na twórczość młodego kompozytora. Uległ on zbyt łatwo urokowi melodji włoskiej, nie zawsze znalazł ją jednak w krynicy własnego natchnienia, zbyt często też popadł w naśladownictwo. Od Pucciniego, Mascagniego, Giordana, Leoncavalla, aż do Ryszarda Straussa autor nie pożałował reminiscencji, a przytem nie potrafił się ustrzedz od tak fatalnego błędu, jak



wprowadzenie identycznych scen z Faustem gounodowskim (jak arja tenoru w ogrodzie Małgorzaty, serenada Mefistofelesa i t. d.). Chcieć konkurować z takim mocarzem melodji jak Gounod, to odwaga nielada Z drugiej strony, czy przy dzisiejszych kryterjach muzycznych, należało uciekać się do banalnych oklepanych melodji na to, aby tłumaczyć gienjalne porywy największego poety ludzkich uczuć? Brüggeman nie zdał sobie sprawy z tego, że nato aby w dzisiejszych czasach napisać muzykę do tak gienjalnego dramatu, jakim jest Faust goethowski, należało zerwać z szablonem utartych form i wejść na drogi zupełnie nowe. Gdyby Br. był pierwszym kompozytorem, który wogóle pisał muzykę do Fausta, to opera jego mimo błędy i wady nieunikninione zresztą przy stawianiu pierwszych kroków, wzbudziłaby większe zainteresowanie, gdyż nie można jej odmówić wielu momentów ładnych i zajmujących, ale „exempla sunt odiosa"... Bruggemanowi w każdym razie wróżyć można duże powodzenie w przyszłości, gdy talent jego skrystalizuje się wyraźniej i wyemancypuje z pod wpływów obcych, a aspiracje twórcze zwrócą się w właściwym kierunku. Wykonanie opery było doskonałe szczególnie w interpretacji p. Canetti (Małgorzata) i Giorgi (Faust) Znakomity barytonista de Luca robił co mógł z nieudałej i niezajmującej partji Walentyna. Bas Cocchi, dobry jako aktor, nie stanął głosowo na wysokości zadania. Orkiestra i chóry trzymały się, jak zwykle, dzielnie.

*(d. n.).* *Romuald Rebczyński.*

# Kronika.

= **Konkurs im. Chopina**. Komitet obchodu Chopina we Lwowie rozpisuje konkurs na następujące utwory.

1) Dzieło fortepjanowe (na 2 ręce) większych rozmiarów i poważnej treści, jak sonata, fantazja lub tym podobne. Utwory z orkiestrą nie są wyłączone. Dwie nagrody: pierwsza 650 koron, druga 300 koron.

2) Kompozycja fortepjanowa (na 4 ręce) w formie dowolnej. Nagród trzy: 150; 100 i 50 koron.

3) Pieśń jednogłosowa z towarzyszeniem fortepjanu, do dowolnego tekstu polskiego. Nagród sześć po 100 koron.

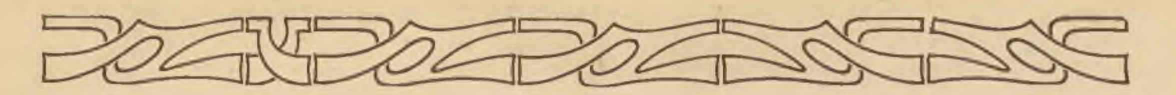
Termin nadsyłania utworów: dzień 1-szy października r. b. Adres: Sekretarjat komitetu szopenowskiego we Lwowie, Kopernika 42.

Nadsyłać wolno utwory dotychczas nie drukowane, ani publicznie niewykonywane. Nazwisko kompozytora wraz z adresem ma być ukryte w zamkniętej kopercie, opatrzonej godłem, wypisanem również na kompozycji. Manuskrypty mogą być obcą tylko pisane ręką. Wynik konkursu ogłoszony będzie podczas obchodu szopenowskiego, między 22-im a 28ym października r. b. Nagrodzone utwory fortepjanowe pozostają własnością kompozytorów. Co do pieśni, to prawo wydania ich zastrzega sobie (z wolnością wyboru) p. K. S Jakubowski, ofiarodawca nagrody za pieśni, który za każdą pieśń, wziętą do nakładu, obowiązuje się kompozytorowi, oprócz nagrody, wypłacić 100 koron honorarjum. Komisja sędziów ma prawo łączenia dwu lub więcej nagród w jedną; tyczy się to jednak tylko utworów fortepjanowych.

= **Konkurs międzynarodowy**. Uzupełniając podaną w zeszłym numerze wzmiankę o konkursie, ogłoszonym przez Tow. przyjaciół muzyki w Wiedniu (Gesellschaft der Musikfreunde in Wien), dodajemy: Dziełem konkursowem ma być utwór dużych rozmiarów na chór mięszany i orkiestrę (z głosami solowemi lub bez nich). Poemat, na którego tle dzieło to ma być osnute, nie może mieć treści tendencyjno-politycznej, a ma być napisany w języku niemieckim lub też ma być dołączony przekład niemiecki. W konkursie mogą brać udział kompozytorzy wszystkich krajów. — Utwór nadesłany musi być niedrukowany i niewykonywany jeszcze publicznie. Termin do 1 maja 1912 r. Sąd konkursowy stanowić będą: K. Goldmark, d-r Hirschfeld, d-r Kretschmar, Lange, Löwe, Mahler i Schalk.

= **Odznaczenie młodego skrzypka polskiego**. Na popisach konserwatorjum Klindworth Scharwenki w Berlinie zdobył drogą konkursu nagrodę młody skrzypek polski p. Tadeusz Szulc ze Lwowa, uczeń Barmasa. Nagrodę stanowiły tak zwane skrzypce mistrzowskie, ofiarowywane rok rocznie na ten cel przez pracownię wyrobów instrumentów smyczkowych Ernesta Kesslera. Sąd konkursowy stanowili pp. Arrigo Serato, Klingler i Petschnikoff.

= **Ze Stow. muzyków Królestwa Polskiego**. Na zgromadzeniu dorocznem członków Stowarzyszenia zatwierdzono sprawozdanie za r. z., uchwalono podwyższyć składkę roczną do 8 rb. i zmienić §§ 24 i 32 ustawy. Do zarządu wybrano pp.: Domaniewskiego, Melcera, Sygietyńskiego, Ko-



nopaska, Statkowskiego, Łusakowskiego, Przyałgowskiego, Opieńskiego i Ign. Weinsteina. Do komisji rewizyjnej wybrano pp.: Szycównę, Tisseranta i Szczawińskiego.

= **Pjanista p. Juljusz Wolfson**, zamieszkały w Wiedniu, zaangażowany został do współudziału w koncertach symfonicznych w Wiedniu i Badenie. W pszyszłym sezonie pan W. wybiera się w podróż artystyczną do Niemiec (miasta: Berlin, Lipsk, Monachjum i in.). W Nr. 12 wiedeńskiego „Merker'a“ zamieszczono Impromptu kompozycji p. Wolfsona

= **Z Warszawskiego Tow. Muzycznego.** Z nadesłanego nam sprawozdania Warsz. Tow. Muz. za r. 1909 przekonywujemy się, że pod względem finansowym wyniki działalności Tow. przedstawiają się niezbyt pomyślnie. Członków, opłacających składki, Tow. posiada 150. Obrachunek roczny zamknięto niedoborem w sumie 436 rb. 55 kop. Niedobór ten powstał wskutek strat na wieczorach muzycznych, niezbyt „pomysłowo“ organizowanych. Wogóle działalność artystyczna Tow. w r. 1909 nie należała do zbyt ruchliwych. Urządzono 6 wieczorów muzycznych, które przyprawiły Tow. o stratę 779 rb. 58 kop. (dochód 1551 rb. 49 kop., wydatki 2331 rb. 67 kop.) i jeden nadzwyczajny koncert na stypendjum im. Karłowicza, który dał niedoboru 174 rb. kop. 56.

Szkoła muzyczna i dramatyczna dała dochodu 20,646 rb. 90 kop. (wydatki 20,232 rb. 09 kop.). Do szkoły muzycznej uczęszcza 2630 osób, w tem do klasy dramatycznej 35. Bibljoteka Tow. liczy dzieł skatalogowanych 2177 (353 książek, reszta dzieła orkiestrowe, kościelne, chóralne, kameralne i opery); nie skatalogowano dzieła fortepjanowe, pieśni, dzienniki i gazety oraz muzeum rękopisów i pamiątek przeważnie z muzyki polskiej. Towarzystwo posiada sekcje: miłośników muzyki kościelnej (20 członków) ze szkołą organistów, liczącą 70 uczniów; im. Chopina, im. Moniuszki (członków 409), muzyki zbiorowej (144 członków) i naukową.

= **P. Juljusz Wertheim** koncertował ostatnio z powodzeniem w Londynie w Bechstein-Halli.

**Żytomierz.** W dniu 1-go czerwca miejscowa szkoła muzyczna uroczyście obchodziła 25 lecie działalności pedagogicznej swego dyrektora prof. Aleksandra Różyckiego Urodzony w roku 1861 wykształcenie muzyczne pobierał jubilat w konserwatorjum warszawskim (pod kierunkiem Strobla) i moskiewskiem, które ukończył w roku 1885-m. Odtąd oddaje się pracy pedagogicznej, od czasu do czasu pokazując się na estradzie, a w roku 1897 założył szkołę muzyczną w Żytomierzu, którą dotąd osobiście prowadzi.—Szczere zamiłowanie do sztuki i wyjątkowe zdolności pedagogiczne wydały pożądane rezultaty, dowodem czego są liczne zastępy uczni, (między nimi młody lecz znany pjanista Włodzio Różycki, syn jubilata, laureat moskiew. kons). Prócz pedagogiki jubilat uprawia i niwę kompozytorską. Dotychczas wydano kilkanaście utworów fortepianowych (w zakresie muzyki salonowej), chóry mięszane oraz liczne utwory wokalne. Prasa miejscowa, chcąc uczcić jubilata, poświęciła mu specjalne artykuły. *M. W.*

= **Karlsruhe.** Koncertmistrz tamtejszej opery dworskiej, rodak nasz p. Rudolf Deman koncertował w Paryżu, jednając sobie wielkie uznanie zarówno u publiczności jak i u prasy.

= **Sprostowanie.** W sprawozdaniu z „Contes d'une horloge“ L. Różyckiego (Przegląd, Nr. 11, str. 13) ma być w wierszu 20 „wartościowe“ zamiast „orkiestrowe“.

= **Głosy prasy o „Przeglądzie muz.“** W „Gazecie Warsz.“ Nr. 148 w sprawozdaniu z ubiegłego sezonu muz., pióra p. Felicjana Szopskiego, czytamy między innemi: „Robiąc wzmiankę o wydawnictwach, trzeba również zaznaczyć postęp bardzo widoczny w rozwoju „Przeglądu Muzycznego“, który pod redakcją p. R. Chojnackiego robi coraz większe postępy w kierunku pogłębiania się, dając artykuły ciekawe, aktualne i przepojone duchem najnowszej kultury muzycznej.

„Kurjer Lwowski“ Nr. 205 w notatce o „Przeglądzie Muz.“ po wstępie o składzie współpracowników i kierownictwie pisze: „dział korespondencyjny większych miast jest prowadzony przez specjalistów muzyków, oprócz tego pismo informuje dokładnie o wszelkich nowościach, wychodzących u nas i zagranicą. Przewodnią ideą „Przeglądu“ jest popieranie współczesnej muzyki polskiej oraz wprowadzenie elementu naukowego w krytyce muzycznej polskiej“.

„Widnokręgi“ (dwutygodnik, wydawany we Lwowie) w Nr. 5, po wstępie: „Wobec braku fachowych pism muzycznych polskich, wychodzący od dłuższego czasu w Warszawie „Przegląd muz.“ zasługuje na szczególną uwagę“ — podkreśla kierunek i tendencje pisma, dobór informacji i artykułów.

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Odbito czcionkami Warszawskiej Drukarni Estetycznej, Wielka 25.